

visuel à modifier

Roberta MOROSINI
Wake Forest University
morosir@wfu.edu

Dipingere i silenzi e « disegnare con parole » (Boezio, *Cons. Fil.*, III, I). « Il dir d’Orfeo » e lo specchio di Narciso per Boccaccio poeta-pittore dell’*Amorosa visione*

Peindre les silences et « dessiner avec des mots » (Boèce, Cons. Phil., III, I). « Le dire d’Orphée » et le miroir de Narcisse pour le Boccace poète-peintre de l’Amorosa visione

come tu costà pinto hai veduto,
così vi è dentro mondana vania
(*Amorosa Visione*, XXXVIII 83-84).

L’article explore le thème du silence dans l’*Amorosa visione* de Boccace, à travers l’étude du voir qui fait entendre ce qui en soi n’a pas de voix, et cette voix donne le sentiment que ce que l’on voit arrive sous forme de vision. Dans la fiction du poème, le poète est le *viator* qui visite un château dont les parois sont peintes à fresque avec des personnages mythologiques et littéraires, ombres plongées dans le silence et à qui le poète, nouvel Orphée, redonne vie et voix par le biais de la poésie. Grâce à cette faculté propre aux poètes, dans l’*Amorosa visione* le poète donne vie aux images qui, sans la vue, resteraient silencieuses. Mais celle-ci peut tromper, et l’article s’attache à montrer que la voyage doit servir au *viator* à ne pas tomber dans l’erreur de Narcisse et à apprendre à “voir” les images, parce qu’elles sont trompeuses. Enfin, le *viator*, qui se présente comme poète-peintre de l’*Amorosa visione*, peintre dont le talent dépasse celui de Giotto et de la Nature, donne voix aux silences à travers la vue, mais doit apprendre à ne se fier qu’aux yeux de l’esprit pour aller au delà des apparences et de la surface des choses, dans une œuvre qui se présente comme une réflexion sur les silences trompeurs de la peinture et sur la parole vraie de la poésie.

Mots clés : peinture, poésie, songe, vision, Giotto, silence, Laodamie, Protésilas, Orphée, Narcisse, Écho, Dante, Alciat

Questo saggio esplora il tema del silenzio nell’*Amorosa Visione* di G. Boccaccio, attraverso uno studio della vista che fa sentire ciò che di per sé non ha voce, e questa voce dà il senso che quanto si vede accade sotto la forma di una visione. Nella finzione del poema, il poeta è il *viator* che visita un castello le cui pareti sono affrescate con personaggi storici e letterari, ombre calate nel silenzio ai quali il poeta, novello Orfeo, restituisce la vita e la voce mediante la poesia. Per questa capacità propria ai poeti, nell’*Amorosa visione* il poeta dà vita alle imma-

gini che rimarrebbero nel silenzio se non fosse per la vista. Ma la vista può ingannare, e questo studio mira a mostrare che il viaggio deve servire al *viator* per non cadere nell'errore di Narciso e imparare a « vedere » le immagini perché esse sono ingannevoli. Infine, il *viator*, che si presenta come poeta-pittore dell'*Amorosa Visione*, pittore il cui talento supera quello di Giotto e della Natura, dà voce ai silenzi mediante la vista, ma deve imparare a fidarsi solo degli occhi della mente per andare oltre le apparenze e la superficie delle cose, in un'opera che si presenta come una riflessione sui silenzi fraudolenti della pittura, e la parola vera della poesia.

Parole chiave : pittura, poesia, sogno, visione, Giotto, silenzio, Laodamia, Protesilao, Orfeo, Narciso, Eco, Dante, Alciato

Nel 1373 durante la lettura del canto V dell'*Inferno* nella chiesa di Santo Stefano in Badia, Boccaccio a proposito del verso « Elena vidi » (*Esp. Lit, Inf. V 64*)¹, intraprende una meditazione sulla bellezza di Elena a partire dal verbo « vedere », verbo chiave dell'*Amorosa visione*², verbo che ha per noi una valenza tutta particolare, poiché strettamente legato al tema dei silenzi. Ritorneremo sul commento di Boccaccio a quel verso riguardante Elena³, per ora ci basti dire che visione e silenzio sono due termini che si coniugano in una perfetta sinestesia se usati in una situazione come quella dell'*Amorosa visione* in cui la vista fa sentire ciò che di per sé non ha voce, e questa voce dà il senso che quanto si vede accade sotto la forma di una visione.

Ma procediamo con ordine : nell'allegoria del poema, il protagonista si addormenta in riva al mare e nel sonno si vede correre sui liti salati fino a quando gli viene incontro una donna che lo invita a seguirlo in un castello. Prima di entrare, la guida celeste lo mette a scegliere tra due porte : quella a destra è piccola e stretta e conduce alla virtù, mentre quella a sinistra è grande e larga e promette ricchezza e gloria mondana ed egli sceglie di entrare per la porta larga. Le pareti delle “mirabili” sale di questo castello sono finemente affrescate con i Trionfi della Sapienza, della Gloria, degli Avari, dell'Amore, della Fortuna e di una Donna Gentile. Evidente è, sin dai primi versi, la natura del viaggio verso una progressiva consapevolezza dell'io narrante circa la caducità e le lusinghe dei beni terreni, consapevolezza acquisita tramite la vista di ciò che è dipinto su quelle pareti e che condurrà il poeta al raggiungimento dell'amore e della virtù :

come tu costà pinto hai veduto,
così vi è dentro mondana vania.
(AVXXXVIII 83-84)

Il poeta « mira » la galleria di personaggi raffigurati negli affreschi, personaggi storici e letterari, e « mirando », affresco dopo affresco, i casi illustrati in ogni Trionfo, giunge ad

¹ Giovanni BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, G. Padoan (ed.), *Boccaccio. Tutte le opere*, V. Branca (ed.), vol. VI, Milano, Mondadori, 1994.

² Per il testo dell'*Amorosa visione*, l'edizione di riferimento è Giovanni BOCCACCIO, *Amorosa visione*, V. Branca (ed.), *Boccaccio, Tutte le opere*, [1974], Milano, Mondadori, 2000. Qui e altrove si cita dalla redazione A del poema, per segnalare quando è necessario le varianti dalla redazione B.

³ « “Come pintor che con essempro finga” (Pg. XXXII 67). Dante, Petrarca and Boccaccio's Giotto on poetry and painting », *Heliotropia*, 18, 2021 in c.s.

esprimere il desiderio di tornare indietro per “vedere” le immagini dipinte che rappresentano verità « gloriose ed eterne », quelle a cui si accede dalla porta stretta del castello.

Di quei personaggi egli ritrae la vicenda, in uno stretto legame tra parola e immagine sancito dalla poesia, attraverso il *viator* che si presenta nelle vesti di Giovanni Boccaccio da Certaldo poeta che si compiace presso « madama Maria », la donna gentile a cui dedica il poema, delle « nuove rime » e del « nuovo stile » ovvero il ricorso agli acrostici che « nella loro bizzarra stranezza », come ebbe a dire Branca⁴, « rappresentano un vero capolavoro che non teme confronti » :

Mirabil cosa forse la presente
vision vi parrà, donna gentile,
a riguardar, sì per *lo nuovo stile*,
sì per *la fantasia ch'è nella mente*.
Rimirandovi un dì, subitamente,
bella, leggiadra et in abit'umile,
in volontà mi venne con sottile
rima tractar parlando brevemente.
Adunque a voi, cui tengo donna mia
et chui sempre disio di servire,
la raccomando, madama Maria ;
e prieghovi, se fosse nel moi dire
difecto alcun, per vostra cortesia
correggiate amendando il mio fallire.
Cara Fiamma, per cui 'l core ò caldo,
que' che vi manda questa Visione
Giovanni è di Boccaccio da Certaldo.
(AV, *Proemio*, vv. 1-17. Corsivo nostro)

Il dolce inmaginar che 'l mio chor face
della vostra biltà, donna pietosa,
recam' una soavità sì dilectosa
che mette lui con mecho in dolcie pace [...]
Et però volend'i' perseverare
pur nello 'nmaginar vostra biltate,
cerco *con rime nuove* farvi i'onore.
Questo mi mosse, donna, *a compilare*
la Visione in parole rimate,
che io vi mando qui per mio amore.⁵
(AV, *Proemio*, vv. 1-13. Corsivo nostro)

Perché è importante che il poeta si presenti nel poema come compilatore, colui che compila la visione in parole rimate? Perché conferma quell'attenzione costante, nella fase dedicatoria

⁴ Scrive Boccaccio all'inizio dell'opera : « Nelli tre infrascritti sonetti si contengono per ordine tutte le lettere principali de' rittimi della infrascritta Amoroza Visione. E però che in quelli il nome dell'autore si contiene, altrimenti non si cura di porlo. I sonetti sono questi ». Le iniziali delle terzine formano due sonetti caudati e uno rinterzato, ma sugli acrostici si rimanda all'esautiva nota di Branca in BOCCACCIO, *Amoroza visione*, p. 554.

⁵ *Amoroza visione, Boccaccio. Tutte le opere*, vol. III, Vittore Branca (ed.), Milano, Mondadori, 1974.

di ogni sua opera, di dar conto dei vari generi da lui sperimentati e di informarne il lettore, con consapevolezza dell'innovazione e grande maestria nella compilazione, affinché ciò che vede diventi fonte di poesia⁶. Al "compilatore" che, come suggerisce il *Convivio* (II XIII, 12), « ordina e raccoglie la materia di diverse fonti senza pretesa di originalità », si oppone il termine di "compositore", usato da Boccaccio per il *Filocolo*⁷, ovvero di sapiente e creativo riorganizzatore, come si dice di Jean de Meun. Più interessante per noi, ai fini di questo studio, la definizione che Isidoro di Siviglia dà del compilatore, che egli paragona non al pittore, ma a chi tratta con i pigmenti e li mescola nel mortaio per ricavarne nuovi colori : « compilor, qui aliena dicta suis praemiscet, sicut solent pigmentarii in pila diversa mixta contundere » (*Etim.* X C. 4-C.62). In questo senso si può spiegare la scelta di definirsi compilatore e non autore dell'*Amorosa visione*, non intendendo con questo che egli si limiterebbe a metter insieme gli scritti degli altri senza alcuna autorialità, ma che, pur non avendo inventato le storie dei personaggi affrescati sulle pareti del castello, egli ha raccolto e ordinato quelle storie, dando a quelle ombre del passato una nuova voce, grazie alla fantasia poetica che li riscatta dall'oblio. Scrive Boccaccio :

Ancor più intesi, ma la fantasia
nol mi ridice, sì gran parte presi
di gioia dentro nella mente mia
lei rimirando e' suoi atti cortesi,
il chiaro aspetto e la mira biltate,
della qual mai a pien dir non porriesi.
(AV, XVI 28-34)

Passo in cui riecheggiano i versi danteschi :

E tre fiata intorno di Beatrice si volse
con un canto tanto divo, che la mia
fantasia non mi ridice.
(Par. XXIV, 24-26)

Il poeta in viaggio vede affrescati Dante, Aristotele, Avicenna e Averroè, Cesare e Alessandro Magno, ma anche Tisbe, Europa, Isifile, Medea e tante altre figure storiche o letterarie, e nel vederle le ritrae. *Ritrarre* è inteso qui nella duplice accezione dantesca, pittorica e poetica, di rappresentazione artistica di Pg. XXXII 64-69 :

Se io potessi *ritrar* come assonnaro
li occhi spietati udendo di Siringa,
li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro ;
come pintor che con essempro *pinga*,

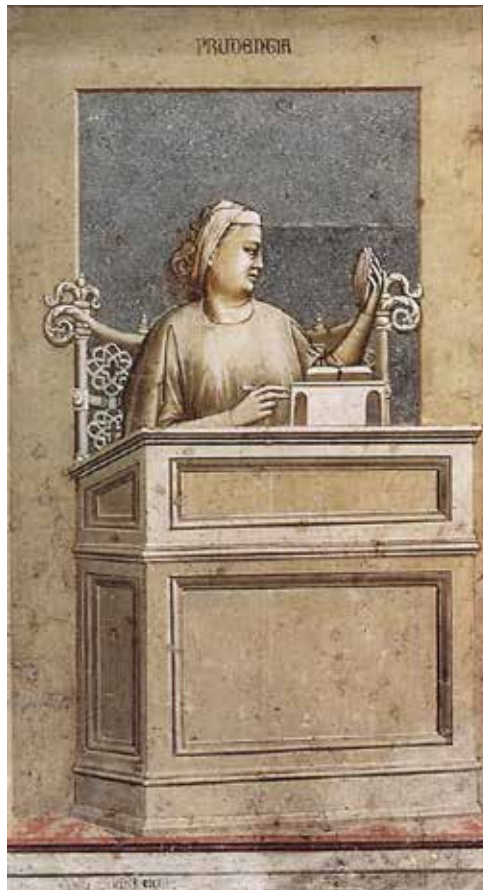
⁶ Roberta MOROSINI, « Il poeta e il labirinto : fenomenologie letterarie dell'amore dalla Caccia di Diana e il Filocolo all'Elegia di Madonna Fiammetta e il Corbaccio », in Atti del Convegno Internazionale, *Boccace, Elegia di Madonna Fiammetta et Corbaccio. Quelques prolongements*, Université Sorbonne Nouvelle (Parigi, 17 gennaio 2019), *Chroniques italiennes*, M. Gagliano, P. Guérin (dir.), 2/2019, p. 1-30.

⁷ Ne parlo in modo approfondito in Roberta MOROSINI, "Per difetto rintegrare." *Una lettura del Filocolo di Giovanni Boccaccio*, Ravenna, Longo, 2004.

*disegnerei com'io m'addormentai ;
ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga.
(Pg. XXXII 64-69)*

In questa prospettiva il protagonista è poeta della pittura e « disegnatore con parole » per dirla con Dante che si rifà a Boezio in questi versi (*Cons. Fil.*, III, I), e così facendo dipinge e dà voce ai silenzi dei personaggi.

Questo saggio indaga sul tema della vista e del silenzio nell'*Amorosa visione*, al fine di mettere in evidenza la natura estetico-conoscitiva di un poema fin troppo sottovalutato dalla critica, che associa l'acquisizione della virtù alla progressiva abilità di guardare oltre le immagini e la superficie delle cose con gli occhi dell'intelletto, preoccupazione anche di Giotto che aveva affidato proprio a Prudenza l'invito a “come leggere” gli affreschi, quando all'ingresso della Cappella degli Scrovegni la rappresenta con uno specchio in mano mentre rivolge il suo sguardo severo verso lo spettatore⁸, un vero invito alla cautela verso la superficialità del mondo visibile, espresso anche da Dante in *Cv.* IV II 18⁹.



Giotto, *Prudenza*, Cappella degli Scrovegni, 1306, Padova.

⁸ Edward P. NOLAN, *Now Through a Glass Darkly : Specular images of being and Knowing from Virgil to Chaucer*, Ann, Arbor, University of Michigan Press, 1990, p. 318.

⁹ Si veda al riguardo la chiosa di C. Grabher a Pg. XXVII 98-108.

Fatta questa premessa, l'*Amorosa visione* è un punto di snodo dell'epistemologia elaborata da Boccaccio intorno alla modalità del vedere che distingue da una parte il mondo illusorio percepito materialmente dagli occhi fisici degli ignoranti, e dall'altra la verità profonda visibile solo agli occhi dell'intelletto dei saggi, nel tentativo di celebrare il poeta che con i suoi versi supera il silenzio della morte, motivo fondante della novella VI 9 del *Decameron*.

Disegnatore di parole, poeta di immagini

Perché dunque cominciare con l'esposizione di Boccaccio al verso 64 del canto V dell'*Inferno*? Perché Boccaccio non si limita a commentare quel verso per proporre una riflessione di natura estetica sulla superiorità della rappresentazione artistica del poeta rispetto a quella del pittore: mentre Zeusis, l'artista di ciceroniana memoria, secondo Boccaccio fallisce nel suo tentativo di rappresentare la vera essenza di Elena, competenza che è esclusivamente « ufficio della natura », il poeta, che svolge la funzione della natura in una maniera e con una rappresentazione che è sconosciuta al pittore Zeusis, ci riesce¹⁰. Anche nel *De mulieribus claris* (1361-62), a proposito di Elena (XXXVII), Boccaccio reitera l'opposizione tra poeta e pittore esaltando le innumerevoli possibilità che sono date al poeta dal *fingere* , rispetto agli ostacoli materiali in cui incorre il pittore. Il pittore non può effigiare « la letizia degli occhi, la piacevolezza di tutto il viso e l'affabilità e il celeste riso e i movimenti vari della faccia e la decenza delle parole e la qualità degli atti », né fare esercizio di *poiésis* (inventare, dare forma) mentre il poeta *fingendo* « svolge la funzione della natura », anzi, scrive nell'*Amorosa Visione*, proprio in un canto in cui celebra Dante, che con la poesia si supera la stessa natura nel dar forma a una figura:

*Odi, ché mai Natura che con sua arte
forma non diede a sì bella figura:
non Citarea, allor ch'ella amò Marte,
né quando Adon le piacque, con sua cura
si fé sì bella, quanto infra gran gente
donna pareva sì leggiadra e pura.
(AVVI 42-47. Corsivo nostro)*

Per questa capacità propria ai poeti, nell'*Amorosa visione* il poeta dà vita alle immagini, che rimarrebbero nel silenzio se non fosse per la vista.

Il pittore non può fare esercizio di *poiésis*, mentre il poeta può farlo e attraverso la parola crea e dà forma al non detto. Ed è per questo difatti che nel *Decameron* Boccaccio dice di Giotto che « ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura [...] che egli con lo stile e con la penna e col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, *in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto* [...] » (*Dec.* VI 5, 5)¹¹.

¹⁰ Si veda MOROSINI, *Come pintor*, cit.

¹¹ Oltre che in *Dec.* VI 5, non poteva mancare nell'*Amorosa visione* l'esaltazione dell'arte di Giotto, celebrato anche nello Zibaldone Magliabechiano, c. 232 e nelle *Genealogie* XIV 6. Si veda anche Pamela D. STEWART,

Tutti conosciamo il simpatico aneddoto riportato dal Vasari che vede protagonisti Giotto e il suo maestro Cimabue¹² : « Dicesi che stando Giotto ancor giovinetto con Cimabue avea fatta una mosca tanto naturale, che tornando il maestro per seguitare il lavoro, si rimise più d'una volta a cacciarla con mano, pensando che fusse vera, prima che s'accorgesse dell'errore ». Boccaccio è proprio il primo a riconoscere a Giotto il merito di aver restituito all'arte la *similitudo nature*, cioè la nozione della « buona similitudine » di Tommaso circa l'*ars* e la *natura*. È *buona similitudine* l'immagine quella cui nulla manca di quanto è proprio a ciò di cui essa è similitudine (« non deest aliquid imaginis, quod insit illi de quo expressa est »¹³), aggiungendo che la buona immagine « sit similitudo secundum speciem... vel ad minus secundum aliquod accidens proprium speciei, et precipue secundum figuram, sicut hominis imago dicitur esse in cupro » (*Summa Theologiae*, I q. 93 art. 2).

Nella novella che vede Giotto protagonista nel *Decameron* (VI 5), Rosario Assunto salutava la trasposizione di concetti teorici tomistici in termini di critica pittorica, ma anche nell'*Amorosa Visione* troviamo una riflessione sulla *buona similitudine*, anche se Giotto non viene annoverato tra i personaggi che compaiono nel Trionfo della Sapienza.

Ma qualcosa di interessante succede comunque qui, poiché il poeta-pittore Boccaccio attribuisce a sé stesso la *buona similitudine* del “suo” Giotto, per aver dipinto sulle pareti del castello « in forma vera » (XXXI 16) :

Humana man non credo che sospinta
mai fosse a tanto ingegno quanto in quella
mostrava ogni figura lì distinta,
 eccetto se da Giotto, al qual la bella
Natura parte di sé somigliante
non occultò nell'atto in che suggella. [...]
(AV, IV 13-18)

In altri termini Boccaccio si presenta come pittore e alla pari di Giotto, così come Giotto si presenta favellatore nella novella del *Decameron* VI 5.

Abbiamo scelto di partire da qui, cioè dal commento al passo di *Inferno* V, per lo stretto legame tra poesia e pittura e le riflessioni estetiche e poetiche su cui si regge l'*Amorosa Visione* in cui Boccaccio, come fa in tutte le sue opere¹⁴, è l'autore che continua a sperimentare forme di narrativa, l'arte di novellare *figurando*, di rappresentare per significare « immagini di

« Arte e natura », in Id., *Retorica e mimica nel « Decameron » e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986, p. 251.

¹² Gioio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, 8 vol., G. Milanesi (ed.) [1906], Firenze, Sansoni Editore, 1981, vol. 2, p. 408.

¹³ Rosario ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 301.

¹⁴ Roberta MOROSINI, *Il poeta e il labirinto*, cit.

legame » (Dante, *Cv.* IV vi, 3¹⁵), e per descrivere, come suggeriscono i versi di *Pg.* XXIII 61, quei silenzi di immagini che il poeta ha disegnato con le parole¹⁶.

Il dato più interessante ai fini della nostra riflessione sui silenzi nell'*Amorosa visione* è un dato che dal *Filocolo* al *Decameron* alle *Genealogie* e alle *Esposizioni* resta invariato : il poeta non imita la natura, ma imita l'attività o svolge la funzione verbale della *natura* : il poeta fa quel che fa la natura. Il pittore, invece, senza un modello/un esempio che gli stia davanti non può dipingere. Lo ribadisce Dante in *Pg.* XXXII 67 dove salda il legame diretto tra la pittura e l'arte del dire, della poesia, per celebrare la superiorità dei poeti. « Ritrar » significa *descrivere* o *narrare*, *rappresentare* ci dice Benvenuto da Imola :

io disegnerai, idest, describerem poetice, com'io maddormentai, ad cantum, come pintor che pinga con esemplo, et est optima similitudo de pictore ad poetam, quorum uterque intendit repraesentare, s'io potessi ritrar, idest, repraesentare.

(Benvenuto da Imola, *Com.* a *Pg.* XXXII 67-69)

Come ricorda un altro commentatore dantesco, Giacomo Poletto (1894) sulla scia di Orazio, l'arte della pittura è legata all'arte del dire : « *effigiare, dipingere* e perfino *affigurare, discernere, conoscere*, son tutte voci attinenti all'arte del disegno e alla pittura, e che alla lor volta, per lo stretto vincolo che congiunge le arti tra loro, son qui riferite all'arte del dire, specialmente alla poetica; così, anche da questo lato, avverandosi ciò che dice Orazio » (*Art. Poet.*, v. 360) : « *ut pictura poesis* ». (*Com.* *Pg.* X 94-96). Poletto conclude poi in termini più generali sulla *Commedia* scrivendo : « A ragione si suol dire "poema muto" e "pittura parlante"; e in effetti è ottimo quel poeta che espone le cose con immagini sensibili affinché il lettore possa vederle con gli occhi e non con l'intelletto ».

Siamo giunti così al tema del silenzio inteso come mancanza di espressione verbale e sonora, un punto su cui poesia e pittura si distinguono. È una differenza su cui si sofferma lo stesso Boccaccio quando commenta il verso « Elena vidi » di *Inferno* V 64, e nelle novelle dedicate alla riflessione sull'importanza di vedere bene e con gli occhi della mente per conoscere, perché la conoscenza passa attraverso la vista.

« Il dir d'Orfeo » : poesia, visione e silenzio

Visione e silenzio sono due termini, come ho detto in apertura di questo studio, che si coniugano in una perfetta sinestesia se usati in una situazione come quella dell'*Amorosa visione* in cui la vista fa sentire ciò che di per sé non ha voce, e questa voce dà il senso che quanto si vede accade sotto la forma di visione. Come è possibile "vedere il silenzio" se questo si può definire generalmente come una "mancanza" e quindi come una non realtà? Si avverte

¹⁵ Scrive Dante che « autoritate non è altro che "atto d'autore." Questo vocabulo, cioè autore, senza quella terza lettera C, può discendere da due principii : l'uno si è d' uno verbo molto lasciato dall'uso in gramatica, che significa tanto quanto "legare parole," cioè "auieo." E chi ben guarda lui, nella sua prima voce apertamente vedrà che ello stesso lo dimostra, ché solo di legame di parole è fatto, cioè di sole cinque vocali, che sono anima e legame d'ogni parole, e composto d'esse per modo volubili a figurare immagine di legame ».

¹⁶ V. La voce *figurare* in *Enciclopedia Dantesca* e ulteriori richiami a *Cv.* IX 10 (« quasi dire si può de lo Imperadore, volendo lo suo officio figurare con una imagine, che elli sia lo cavalcatore de la umana voluntade »), XXVI 8 e XXVIII 13.

il silenzio proprio perché manca il suono, ma vederlo non sembra possibile. Si tratta, però, di una impossibilità apparente, e spero di chiarirla nel corso del mio discorso. E per farlo con un certo agio, prima di passare a vedere come funzioni la sinestesia alla quale ho accennato, conviene subito intendersi su cosa Boccaccio intenda per visione e come riesca con la sua parola a dar vita e voce ad immagini che di per sé non hanno più voce.

Che quella narrata da Boccaccio sia una “visione” lo annuncia il titolo che ha di suo qualche ambiguità : cosa vuol dire esattamente “amorosa”? Ispirata dall’amore o alla ricerca di un amore o piena di amore, come in quel *Iovis omnia plena*? Forse, anzi certamente, tutte queste cose insieme, e già si annuncia un campo di considerazioni psicologiche e letterarie non nettamente definite come accade con le sinestesie. Ma non disperdiamoci e pensiamo subito alla più vaga delle nozioni, a quella stessa di “visione”.

Cos’è una visione¹⁷? Il senso più comune e più vicino a quello di Boccaccio è la percezione sensibile di qualcosa che è un simulacro e non un oggetto di una qualche consistenza materiale.

Questa semplice definizione ci fa capire che essa avviene in uno stato anomalo, quindi più spesso nel sonno. È questo il caso più frequente nella tradizione che ha prodotto molte “visioni” fino a crearne un genere, basti ricordare il *Somniums Scipionis* o la *Consolatio Philosophiae* di Boezio e naturalmente la *Commedia* di Dante, tutte visioni che si realizzano nel sonno. Ma durante il sonno si hanno dei sogni, e tuttavia il sogno e la visione non sono esattamente intercambiabili. I sogni possono essere opera del diavolo ed essere pertanto ingannevoli, e molto dipende dall’ora in cui si fanno, per cui quelli veritieri si fanno nelle prime ore del mattino, mentre quelli ingannevoli si fanno nel pieno della notte quando lo stomaco è alle prese con gli spiriti e gli umori del corpo, e i sogni possono essere piuttosto incubi. Ora senza indugiare ulteriormente, sappiamo che quella di Boccaccio è una visione ispirata dal cielo e ha per modello quella dantesca – escluderei, per motivi cronologici, quella dei *Trionfi* petrarcheschi – e quindi, come quella dantesca, avviene nel sonno del protagonista. Già questa situazione di oscuramento dei sensi e della luce dovrebbe impedire il vedere fisico, per cui tutto ciò che si vede mentre si dorme non può essere che una visione o un sogno, o meglio è un sogno che ha il valore della visione perché è inviata dal cielo e ha solo un fin di bene. Nel caso della *Commedia*, come anche dell’*Amorosa visione*, ciò che appare ha avuto una vita nella storia. Questa storia appartiene al passato, ma è anche una storia che, per usare un termine dantesco, si è “infuturata”, cioè ha dei meriti intrinseci tali da rimanere viva nella memoria storica e si guadagna un luogo speciale e privilegiato nell’eternità. Nell’*Amorosa visione* i personaggi che Boccaccio vede sono tutti morti e appartengono al tempo passato. E tuttavia sono personaggi ai quali la letteratura ha dato una fama tale che ne assicura la vita nell’eterno. Sono, insomma, personaggi storici e mitologici che si sono resi celebri e degni di ricordo, e il loro passato può ancora parlarci, per cui li possiamo “vedere e sentire”. Ma su questo torneremo.

¹⁷ Rimando sulla questione a *Dante e la dimensione visionaria, tra medioevo e prima età moderna*, B. Huss-M Tavoni (dir.), Ravenna, Longo, 2019, e in particolare al saggio di Bernhard Huss, « Il genere visione in Petrarca (*Trionfi*) e in Boccaccio (*Amorosa Visione*) », in *Ibid.*, p. 141-160.

Vediamo ora, sempre per chiarire i termini del nostro discorso, come debba intendersi il silenzio, un altro dei termini che, come “infinito” e “caos” e simili, rimangono ineffabili perché privi di consistenza materiale. Il silenzio, anch'esso, non è un tema nuovo e già impegnò antichi e moderni, da sant'Agostino a Celio Calcagnini. I Cristiani hanno identificato la parola con Dio (il *Logos* di Giovanni), e con la parola Dio creò il mondo, ma prima della creazione il linguaggio di Dio era il silenzio, come dice San Juan de la Cruz, e Meister Eckart disse che « niente è simile a Dio come il silenzio ». Ma lasciando i teologi e i mistici, sappiamo che anche oggi si continua a parlare del silenzio, e basti ricordare il libro di Alain Corbin, *Histoire du silence : se la Renaissance à nos jours*¹⁸. Anche nel caso del silenzio la fenomenologia è vastissima, perché si può tacere per riservatezza, per segretezza, per galateo, per paura e così via dicendo. Si può sostenere che sia possibile parlare del silenzio dai fini che si propone e dagli strumenti o forze che lo impongono. Ciò che sembra impossibile è rappresentarlo e quindi vederlo, a meno che non lo si rappresenti in modo allegorico, ovvero con segni che lo interpretano e ne creano una personificazione. In altre parole, descriverne l'essenza in un emblema, ed è quello che fece Andrea Alciato nei suoi *Emblemata*¹⁹. Lo riproduciamo.



A. Alciati, *Silentium*. Emblema XI, 1621.

È l'emblema undicesimo, ed è la prima volta che *vediamo il silenzio*. L'epigramma alciatino, ossia i versi che spiegano il significato e i segni della figura o del “corpo” – come dicono i tecnici della materia – è il seguente :

¹⁸ Alain CORBIN, *Histoire du silence : de la Renaissance à nos jours*. Paris, Albin Michel, 2018.

¹⁹ Andrea ALCIATO, *Emblemata*, Padova, Tozzio, 1621, p. 65.

Cum taces, haud quicquam differt sapientulus amens
Stultitia est index linguaque voxque suae
Ergo premas labias, digitoque silentia signet
Et sese Pharium vertat in Harpocratem

Che si può rendere così : « Quando tace, uno stolto non si distingue da un saggio, mentre la sua lingua e la sua voce sono il segno della sua stoltezza. Perciò chiudi le labbra e il dito imponga il silenzio, e così diventi un Arpocrate di Faro ». Il silenzio, dunque, è una garanzia di saggezza, e la figura che lo rappresenta mostra uno studioso che medita assorto in perfetto silenzio. Il silenzio non ama la parola ma ama il pensare. E per questo ha il suo dio in Arpocrate rappresentato sempre con il dito alle labbra.

Ora, se il silenzio è passibile di rappresentazione simbolica o allegorica, abbiamo trovato già una chiave per intuire che è possibile ascoltare il silenzio delle figure che appaiono in visione al *viator* Boccaccio. La risorsa grandissima che questi ha è, paradossalmente, la lingua, ma non una lingua qualsiasi, bensì la lingua del poeta che riesce a far parlare il silenzio.

E prima di accedere al fenomeno al quale abbiamo accennato, vediamo in linee generali questo testo, anche perché si capisca che la visione ha sì un personaggio/protagonista *viator* che *vede*, ma anche un amante che sogna, nel senso che *desidera* ardentemente di associarsi un giorno alle figure silenziose che egli riesce a far parlare : in altre parole la visione indica anche il mondo in cui egli, amante, vorrà “infuturarsi”, diventare cioè un personaggio esemplare che la storia ricorderà.

Dunque non c'è dubbio che la visione dell'innamorato Boccaccio abbia un fine salvifico come quello dantesco, proprio grazie all'amore che purifica e nobilita. Naturalmente la differenza è profonda perché Boccaccio non ha ambizioni di salvare l'umanità « che mal vive », ma di trovare una soluzione felice agli amanti che sanno amare con intelligenza e purezza. Detto in parole povere, Boccaccio si limita al mondo della storia e non cerca le profondità dei disegni divini della Provvidenza. Ed è proprio questo limite che impone il piano dell'opera e ne fa una potente galleria di soli amanti la cui vicenda è stata accolta dalla storia grazie alla testimonianza dei poeti.

Comunque a noi interessa in modo particolare il processo grazie al quale Boccaccio esuma dal silenzio dei tempi la vita e la voce di questi personaggi che popolano la sua galleria. Chi sono, e come li dipinge e come li può dipingere se non li ha mai visti né la letteratura che parla di loro li descrive minuziosamente?

Di solito il ricorso all'*ecfrasis*, che viene messa in atto quando un autore descrive o traduce in termini verbali un quadro, genera riflessioni sul rapporto parola/ immagine, ma non siamo tanto avvezzi a vedere il processo contrario consistente nel trasferire la parola in immagine.

Prendiamo in considerazione alcune riflessioni meta-letterarie che Boccaccio fa fin dalle prime battute dell'opera. Nel secondo canto, invoca Venere affinché lo ispiri al canto :

O somma e graziosa intelligenza
che muovi il terzo cielo, o santa dea
metti nel petto mio la tua potenza;
non sofferir che fugga, o Citerea
a me lo 'ngegno a l'opera presente,

ma più sottile e più in me ne crea.
Venga il tuo valor nella mia mente
tal che 'l mio dir d'Orfeo risembri il suono,
che mosse a racquistar la sua parente.
(AV II, 1-9 Corsivo nostro)

La voce di Orfeo, colui che « c ol suo chiaro ingegno / fece le misere ombre riposare / per la dolcezza del cavato legno » (AV XXIII 7-9), risuona nel mondo dei morti dove il silenzio è assoluto, ed è una voce che crea il sortilegio di portare alla luce e al mondo dei suoni le ombre che non hanno più bisogno di luce e di suono, perché morendo hanno perso i sensi dell'udito e della vista. Così farà il poeta che procede « ragionando con tacita favella » (II 19), ossia con quella voce interiore che non ha suono perché consiste in parole non proferite. Mi sembra molto importante questa considerazione “orfica” in cui il suono salva e la vista uccide, perché la magia della poesia opera fino a quando segue le regole della poesia, fino a quando, cioè, conserva la propria materia nel campo dell'immagine verbale, mentre finisce per distruggerla quando la vuole tradurre in realtà concreta. La poesia evoca riesuma e trasmette, e grazie a lei la storia e in particolare le storie dei grandi amanti continuano a vivere. Il canto sopravvive alla materia che canta, e forse questa è la lettura che si evince dall'episodio ricordato nelle *Georgiche* di Virgilio, secondo cui la lingua di Orfeo continuò a cantare anche dopo che la testa del cantore era stata mozzata. È questa la condizione generale che rende possibile la visione del *viator*, il quale appunto può vedere perché canta ciò che vede ed è quindi solo nell'illusione creata dalla visione e dalla poesia che la vista non uccide ma vivifica.

Ora, con questa chiave “orfica”, diciamo, possiamo seguire il *viator* nel suo viaggio alla scoperta del passato, al quale riesce a ridare la parola e l'immagine grazie ai versi del suo canto e al « suo chiaro ingegno », proprio come il “suo” Orfeo (XXIII 7)

Poi rimirando ad altro ivi presente,
vidi colui che il dolente regno
sonando visitò sì dolcemente :
Orfeo dico, che *col suo ingegno* (red. B *col suo chiaro ingegno*)
fece le misere ombre riposare
con la dolcezza del cavato legno.
Sonando ancora quivi il vidi stare
con Euridice sua, e mi pareo
che il vedesi sonando cantare, (red. B *che sonando 'l vedesse lì cantare*)
sollazandosi, versi, e sì dicea : (red. B *soavi e dolci versi*)
« Amore a questa gioia mi conduce
la fiamma tua che nel cor mi si crea.
Amor, de' savi graziosa luce,
tu se' colui che'n noi valore induce.
Per te si fugano angosce e dolori,
per te ogni allegrezza ed ogni festa
surge e riposa dove tu dimori.
O spegnitor d'ogni cosa molesta,
o dolce luce mia, questa Euridice
lunga stagion con gioia la mi presta!
Sempre mi chiamerò per te felice,

per te giocondo, per te amadore
starò come fa pianta per radice ».
A veder quel mi s'allegrava il core,
e'mmaginando quelle parolette,
a me, non che a lui, crescea valore
(AVXXIII, 1-30)

Boccaccio si identifica con Orfeo in cui si uniscono amore e poesia, come scrive Branca²⁰. Il suo nome nel poema appare ben tre volte (II 7-9, IV 70-72 e XXIII 1-30), e il pittore Boccaccio lo raffigura come poeta in uno degli affreschi del trionfo d'Amore, in modo tale che l'occhio del *viator* possa vederlo per quello che lui è e sarà sempre, un poeta intento a « cantare soavi e dolci versi » a Euridice, e nel vedere i due sfortunati amanti riesca a immaginare « quelle parolette » che lei sussurrava a lui.

Nel libro XIV delle *Genealogie* Boccaccio presenta la poesia come il dono di un linguaggio particolare, mandato dal cielo ad alcuni privilegiati, ma anche come scuola e disciplina. Il *viator*, dunque, ha bisogno di avere le credenziali del poeta, e queste possono essergli conferite solo dai suoi pari. Ecco allora che nei primi canti egli incontra dei poeti, e già qui possiamo constatare come opera questa lingua che dà la parola alle immagini o quanto meno riconosce le immagini che tacciono. Già Dante era stato alla « nobil scola dei poeti », e Boccaccio lo imita. Qui però non tutti sono poeti, visto che ci sono anche degli storici. Comunque a noi interessa vedere la frequenza dei *verba videndi* (« mirare », « affigurare », « provvedere ») che a volte dicono l'identità della persona vista, non solo ricordandone il nome ma dandone un tratto pittorico essenziale. Si prendano questi versi :

Bell'uomo tornato d'asino soletto
si sedea Apolegio
(AV, V 37-38)

dove il nome Apuleio servirebbe da solo ad identificarlo. Eppure il ricordo dell'asino e delle metamorfosi del suo protagonista aggiunge un dato che non sembrerebbe necessario, ma che serve per caratterizzarlo. È un uomo bello anche se è stato un asino, e questa trasformazione ne fa un essere singolare. Vedrei in questo dettaglio il processo attraverso il quale si costruivano le icone, cioè si prelevava dalla letteratura un dettaglio che serviva a determinare l'identità di una persona e lo si conservava nella sua raffigurazione, anzi era proprio grazie a questo dettaglio che era possibile riconoscere il personaggio. È ciò che avviene, ad esempio, quando identifichiamo come san Paolo un vecchio che impugna una spada, tanto per attenerci ad un esempio datoci da Erwin Panofsky²¹ per spiegare come funziona il processo iconografico che, come si capisce, è l'inverso del processo ecfrastico.

Qualche verso più sotto vede :

²⁰ Vittore BRANCA, Nota a *Amorosa Visione*, XXIII 1-30, p. 410. Branca fa notare che a differenza di Ovidio (*Met.* X 1 ss) e di tutta la tradizione, Orfeo non viene ricordato per il canto che commosse Plutone, ma in serena gioia accanto ad Euridice, e la sua voce si leva solo per inneggiare all'amore.

²¹ Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York, Harper, 1962, p. 96.

Sallustio, quasi in sembianza smarrita,
là pareo che narrasse de' molesti
congiuramenti che fe' Catellina
contr'a Romani, ch'a lui cacciar fur presti.
(AV, V 45-48)

Qui il vedere dà vita al personaggio perché lo colloca in un suo momento esemplare : non si deve sentire, ma bisogna solo guardarlo per capire di che sta parlando. Questo principio di ricavare la parola dal vedere è così frequente che ne farei una cifra stilistica che percorre tutto il poema. I *verba videndi* sono frequentissimi perché sono una manifestazione del processo “visione” che organizza e tiene insieme tutta l'opera. Ma, insistiamo, è un vedere speciale perché coinvolge anche l'udito, e persone che sono afone e calate nel silenzio eterno tornano a vita e a parlare perché quel vedere evoca e riporta in vita i personaggi come se fosse un canto orfico.

Questa è la sinestesia straordinaria di cui parlavamo all'inizio, e tutto questo avviene perché la visione è immateriale e perché la poesia ha questo potere medianico di ridare vita ai personaggi che hanno lasciato un'impronta nella storia. Per questo, anche, vederli è riconoscerli e riconoscersi come appartenenti alla loro genia. La galleria che va creando è anche quella che sarà la sua dimora con coinquilini straordinari.

In fondo tutti i personaggi che il *viator* vede nella sua vasta galleria stanno a documentare il merito di chi li visita, perché la rassegna fatta da Boccaccio crea anche la loro appartenenza e celebra il mondo che ciascuno arricchisce con la propria presenza. L'aspirazione del nostro *viator* è lasciare una traccia del suo amore nella storia dell'amore e della poesia. Per questo la sua visione dei poeti gli serve come un battesimo e come un riconoscimento del suo appartenere alla genia dei creatori che vincono il tempo, che con la loro voce assicurano il futuro delle cose enunciate e che esumano dal passato ciò che il tempo sembra aver coperto. Boccaccio, insomma, sapeva che le « grammata sola carent fato mortemque repellunt », soltanto le lettere non son soggette al destino e respingono la morte, il che equivale a dire che quello che entra nella letteratura, come le lettere stesse della scrittura, non ha destino e respinge la morte, secondo quel che diceva Rabano Mauro (*Carm.* XXI 9-10). Il *viator* tace su questo beneficio che gli deriva dalla visione, ed è giusto che sia così perché così vuole la modestia. Ma quel silenzio dice anche quanto si senta arricchire dall'incontro con questi personaggi che riesce a far parlare grazie alla magia della visione e del linguaggio poetico. E c'è un punto in cui non può trattenere la commozione ed esprime la gioia di un incontro eccezionale, quello con Dante.

L'annuncio di questo incontro avviene in primo luogo nel cuore del *viator*, ossia con quel suo tacito parlare o con il parlare a se stesso : « fra me dicendo : “Gran cosa fia questa” » (v. 81). Tanta è la sorpresa e la grandezza dell'incontro che egli vi dedica l'apertura del canto VI, e uno spazio non concesso ad altri. Ed è, curiosamente, qui che si situa il più lungo monologo silenzioso, ossia quel parlare a sé stessi in cui consiste molto del tacito parlare del poema. Tanta è l'emozione che il monologo comincia con un ringraziamento a Dio per avergli concesso di “vedere” un tale uomo.

–Benedetto sia tu, eterno Iddio,
 ch’hai concesso ch’io possa *vedere*
 in onor degno ciò ch’avea in disio –,
 incominciai allora; né potere
 aveva di *partire gli occhi dal loco*
 donde *parea* il signor d’ogni sapere,
 tra me dicendo : « Deh, perché il foco
 di Lachesis per Antropos si stuta
 in uomo sì eccellente e dura poco?
 Viva la fama tua, e ben saputa
 gloria de’ Fiorentin da’ quali ingrati
 fu la tua vita assai mal conosciuta!
 Molto si posson riputar beati
 color che già ti seppero e colei
 ch’ n te si cinse, onde siamo avvisati ».

I’ l’ *riguardava*, e mai non mi sarei
 saziato di *mirarlo*, [...]

(AV, VI 4-20)

Abbiamo sottolineato i *verba videndi*, che in questi versi sono particolarmente frequenti. E che Boccaccio ne sia consapevole lo dice la risposta che dà alla sua guida che gli chiede perché si soffermi tanto a guardare costui. E anche questi versi hanno uno straordinario significato meta-letterario. Gli chiede la donna :

mi disse : – Che pur miri? forse credi
 renderli col mirar le morte posse?
 E c’è altro a veder che tu non vedi!
 Tu hai costì veduto; volgi omai
 gli occhi a que’ del mondan romore eredi;
 i quali quando riguardati avrai,
 di quinci andrenci, ché lo star mi sgrata -.
 A cui io dissi : – Donna tu non sai
 neente perché tal mirar m’aggrata
 costui cui miro, ché se tu il sapessi
 non parleresti forse sì turbata -.
 – Veramente se tu il mi dicessi
 non saprei me’ –, rispose quella allora,
 –ma perder tempo è pur mirare ad essi–.
 Oltre passai, senza più far dimora,
 con gli occhi a riguardar, lasciando stare
 quel ch’io disio di rivedere ancora,
 là dove a colei piacque che voltare
 io mi dovessi; e vidi in quella parte
 cosa ch’ancor mirabile mi pare.

(AV, VI 23 -39)

Ovviamente il *viator* è stregato dalla presenza di Dante e rimane a guardarlo senza parole. Ma la guida gli rimprovera quello che intuisce, e cioè che egli osservi Dante con tanta intensità con la speranza di dargli quelle “posse” che sono morte. Ed è proprio questo : vedere significa

ridare vita, voce e parola ai personaggi che il viandante passa in rassegna nella sua visione. Egli ha il dono d'Orfeo di ridare la vita ai morti, e questo dono è il linguaggio poetico.

Si noti che Dante non proferisce una parola. Eppure il suo silenzio è colmato dal suo "parere" cioè dal suo apparire. Le cose, quando sono viste con gli occhi della mente, ci parlano perché lo sguardo profondo e acuto e innamorato arriva alle essenze delle cose, e quelle essenze si possono dire solo con parole essenziali, ma pur sempre parole che sono i segni delle cose, secondo il principio « nomina sunt consequentia rerum ».

Mirare, immaginare e intendere : « le viste frodose »

Nella redazione B del poema, le « belle pinture » (red. A) sono diventate, « vive e moventi pinture », sulle pareti istoriate di una sala che non è più semplicemente spaziosa e bella, ma « d'arte bella » :

<i>Ell'era grande, spaziosa e bella,</i>	(red. B, <i>Ell'era spaziosa e d'arte bella</i>)
<i>ornata di belle pinture,</i>	(red. B, <i>piena di vive e moventi pinture</i>)
sì come l'altra ch'è davanti ad ella.	
<i>Oh quanto quivi le belle figure</i>	(red. B, <i>Oh quanto quivi in atto le figure</i>)
<i>in atti si mostravan variate</i>	(red B, <i>si mostravano tutte variate</i>)
dall'altre prime e non così sicure.	
(AV, XXXI 4-9)	

Quelle « belle figure » si mostrano attraverso gli atti, e questi "dicono", e quel che viene detto e l'immaginazione poetica rendono le parole performative, dinamiche, addirittura sembrano vive, « assai piene di festa », o così almeno vengono intese dal poeta che dà voce ai gesti. Questo rapporto tra ciò che si vede dipinto nella visione (che implica di per sé il vedere) e l'operazione tutta intellettuale dell'immaginare è l'operazione del poeta, il quale non può interagire con i personaggi come fa invece Dante pellegrino dell'aldilà nella finzione della *Commedia*, operazione poetica del tutto nuova che rientra nell'ambito del dibattito pittura e poesia affrontato sia da Dante che da Petrarca²².

Il poeta dà forma ai silenzi delle immagini dipinte, ma un silenzio incombe nel poema. L'unica a parlargli è la Donna Gentile. Costei è dipinta in posizione di ascolto poiché egli non si limita solo a guardare, in quanto nel corso del viaggio affina anche l'abilità di intendere e capire dagli atti, di interpretare i silenzi delle figure dipinte.

<i>Stella mattutina somigliava</i>	
<i>la luce del suo viso, ove biltate</i>	
<i>quanto fu mai tutta si mostrava.</i>	
<i>Sorridendo negli atti, di pietate</i>	
<i>piena e parlando a consiglio segreto</i>	(<i>parlando in atto assai discreto</i> , Red. B)

²² Su Petrarca e il dibattito su poesia e pittura, si veda Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators : Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford, Clarendon Press, 1971. Mi permetto anche di rimandare al mio *Come pintor*, cit. e specificatamente su Dante, « "Se non scritto almen dipinto" (Pg. XXXIII 76) : Giotto e Dante "maestro di stile". Note su fingere e pingere, per un'ermeneutica della visione », *Bollettino dantesco. Per il settimo Centenario*, 10, 2021, in c.s.

Boccaccio costella l'opera di riflessioni metaletterarie e suggerisce la modalità del guardare ciò che di sopra, dintorno e di sotto dimorava intorno alla figura della Gloria (trionfo della Gloria), quasi ad estrarre, alla maniera del Michelangelo neoplatonico, la parola dal silenzio di quelle immagini :

Ed intra l'altre cose che iscorse
quivi furon da me intorno a questa
sovrana donna, nimica di morte
nel magnanimo aspetto, fu ch'a sesta
un cerchio si movea grande e ritondo,
da' piè passando a lei sopra la testa.
Né credo che sia cosa in tutto 'l mondo,
villa, paese, dimestico o strano,
che non paresse dentro da quel tondo.
Era sopra costei, e non invano,
scritto un verso che dicea leggendo :
« Io son la Gloria del popol mondano ».
Così mirando questa e *provedendo*²⁴
ciò che di sopra, dintorno e di sotto
le dimorava e chi la già seguendo
o lei *mirava, senza parlar motto*
per lungo spazio inver di lei sospeso
tanto stett'io, che d'altra cura rotto
nella mente sentimmi : il viso steso
diedi a mirar il popolo che andava
dietro a costei, chi lieto e chi offeso,
sì come nel mio credere estimava.
E quivi più e più ne vidi, i quali
conobbi, se 'l parer non m'ingannava ;
onde al disio di mirar crebbe l'ali.²⁵
(AVVI 64-88. Corsivo nostro)

L'obiezione che si potrebbe sollevare circa questi versi è la stessa che viene anticipata da Dante in *Pg.* X 94-96 con il « visibile parlare » : uno scultore, anche bravo, può dare movimento alle sue creazioni e far sembrare che parlino, ma come si può leggere nelle sculture il succedersi degli affetti, così da dar materia allo svolgimento di un dialogo? Come si può dar voce e movimento ai silenzi? Illuminante al riguardo ci è parso quanto scrive Poletto sul « visibile parlare » :

L'arte parla appunto alla nostra mente per l'organo degli occhi (cf. *Par.* XXVII, 91-93), più potente alle volte della parola, che entra nell'anima per l'organo dell'udito. Sant'Agostino (*De vera Rel.*, 50) ha detto, che *le cose tutte di questo mondo sono parole visibili*; e queste *parole visibili* ci levano a intendere la profonda armonia delle invisibili, perché *a creatura mundi invisibilia Dei, per ea quae facta sunt, intellecta, conspiciuntur* (in *Epist.*, V, 8; e *Mon.*, II, 2, Dante ripete le stesse parole). Infatti *Purg.* XIV, 148-149, e XIX, 62, raffrontati a *Par.* I, 103-108, e X, 1-7 (per tacer d'altri lu-

²⁴ Va inteso qui nel senso di « guardare intensamente ».

²⁵ DANTE, *Par.* XV 72 e *Pg.* IV 28-29.

ghi), altro non dicono che quello dei Salmi (*Ps.*, XVIII, I) : *Coeli enarrant gloriam Dei*. Però se il libro della Natura è aperto a tutti, non tutti hanno capacità di leggervi e d'intendere le cose allo stesso grado ; avviene quello che osserva Sant'Agostino (serm. 44, de *Verbis Domini*). (G. Poletto, *Com. Pg.* X 94-96)

La riflessione sul vedere e sulla vista che inganna, se non si guarda con gli occhi della mente al di là della vista, è tema centrale dell'*Amorosa visione*, perché se si guarda con gli occhi solamente, ciò che si vede può ingannare, e anche questa riflessione estetico-conoscitiva è parte del percorso intellettuale del *viator* nell'*Amorosa Visione*, quando si sofferma sugli esiti ingannevoli della vista « frodosa » (*AV*XVIII 15), sul cangiante « falso aspetto » di Giunone che se ne serviva per indurre altri in errore, e in particolare sul caso di Laodamia e Narciso.



Laodamia dipinge il ritratto di Protesilao, Ovidio, *Heroides* (trad. Octavien de Saint-Gelais), XVI sec., ms. Fr. 874, fol. 105, BnF, France.

Si ricorderà l'episodio di Protesilao, al quale i sovrani dell'Ade avevano concesso un giorno da passare con la moglie Laodamia. Questa, consumata dal dolore, si fa imprimere nella cera le sembianze del marito e si innamora di questa creazione scambiandola per vera (*AV*XXVII 56-57). Sono gli inganni provocati dalle « viste frodose » :

Nel viso a riso a quel parlar si mosse
 non conoscendo lei, e le rispose :
 « Altro che me non disian sue posse ».
 Allor si turbò Giuno, ma l'ascose
 con falso aspetto, e disse : « Ora ti guarda
ch'è non ti inganni con viste frodose.
 Più furon quelle già cui *la bugiarda*
vista ingannò, ed io ne so alcuno ;
 ma se tu vuo' saper se per te arda,
 istea con teco di come con Giuno ».
 (AV, XVIII 10-19)

Laodamia nell'*Amorosa Visione* è l'esempio della confusione provocata da un vedere compiuto da ciò che vede, un vedere che non distingue più la realtà dalle impressioni, che sono necessariamente non affidabili.

Boccaccio si avvicina con le stesse preoccupazioni epistemologiche al mito di Narciso ritratto nel poema (XX 58-63) con chiara allusione, quasi una traduzione, a certi versi di *Met.* III 339-510 (« Desidera, senza saperlo, se stesso : elogia, ma è lui l'elogiato, e mentre brama, si brama, e insieme accende e arde ») : « fuori di modo di se stesso ardendo » (XXII 57), perché questo è per il poeta il punto cruciale del mito del giovane figlio della ninfa Liriope. Non c'è menzione del tentativo di Narciso di abbracciare la sua immagine riflessa, perché egli viene ritratto « Ancor sedendo sovra la nitida acqua rimirarsi » (XXII 56 e *Met.* v. 407, « nitidis... undis »²⁶). Narciso viene raffigurato insieme a Giasone, Teseo e Pasifae, quest'ultima rappresentata nell'atto essenziale che la caratterizza, quello di sistemarsi i capelli guardandosi ossessivamente allo specchio : « Aggradati la mia piacevolezza » (39), sembra dire prima di darsi al toro che considera il suo « sol dolce signore ». Lo specchio riflette l'eccessivo amore per la propria immagine, usata per sedurre una bestia, mentre quello di Narciso, è tutt'uno con la superficie dell'acqua in cui viene sedotto da sé stesso, come la intese Dante quando ad essa si rivolge come « lo specchio di Narcisso » (*Inf.* XXX 128). In entrambi i casi, sia Narciso che Pasifae vengono connotati dall'eccessivo desiderio per le apparenze, rischio di cui è consapevole il *viator* quando ammette, a un certo punto del suo percorso, di aver indugiato compiacendosi alla vista di quelle immagini :

Sempre con l'occhio quelle seguitando
 lento io n'andava, e dentro l'intelletto
 lor gran bellezza giva imaginando;
 e di quelle prendea tanto diletto
 in me, ch'alcuna volta dottai ch'io
 a tal piacer non facessi il subbietto,
 a mal mio grado, il vacillante mio
 libero arbitrio : ma pur si ritenne
 con ragion vinto il fragile disio
 (AVXLI 73-81. Corsivo nostro)

²⁶ V. Vittore BRANCA, note a *Amorosa Visione*, cit. ; XXII 55-63, p. 408.

Dall'*Amorosa Visione* alle *Genealogie* si riscontra la continuità della riflessione di Boccaccio intorno al mito di Narciso in chiave strettamente funzionale alla sua epistemologia della visione, in cui si condanna l'illusionistica natura delle immagini e di tutto ciò che è superficiale, esterno e pertanto vano e transeunte. Boccaccio costruisce un ritratto della « stulta concupiscentia » (*Geneal.* VII LIX) di Narciso, che coincide con l'eccessivo desiderio di possedere immagini, di innamorarsi delle apparenze.

La riflessione sui rischi delle immagini per chi non le sa “vedere”, è un tema che nell'opera di Boccaccio si snoda intorno alla distinzione tra la vista dei savi e degli ignoranti, quest'ultimi incapaci di vedere con gli occhi della mente. Nel *Decameron*, alle modalità del vedere egli dedica la novella di Giotto, ma anche quella subito successiva, dove Dio viene presentato come un pittore che disegna come fanno i fanciulli alle prime armi (VI 6, 13-15); e inoltre VI 8, con Cesca incapace di “vedere” sé stessa allo specchio; mentre il poeta Cavalcanti, in VI 9, invita a considerare come morti quanti, come Betto Brunelleschi, si limitano a guardare agli ornamenti e alle facciate, e si mostrano incapaci di vedere oltre le tombe. Son tutte novelle che ho esaminato in profondità nell'ambito della questione estetica e conoscitiva su *ars e natura*, su creazione e imitazione in *Come pittor che con essempro finga*, in cui occupa un posto rilevante la storia di VII 9 che si snoda interamente intorno al « miracolo della vista », ovvero intorno al *trasvedere* (§ 73) di Nicostrato che, « senza considerazione alcuna », « si lasciò *abbagliar gli occhi dello 'ntelletto* » (78).

La pittura è ingannatrice per gli ignoranti che vedono solo con l'organo degli occhi e non sanno *affigurare*, non sanno andare oltre la superficie usando gli occhi dell'intelletto. Del resto, Boccaccio lo dice in una epistola del 1374 quando, commemorando la scomparsa dell'amico Petrarca, si augura che al poeta amico venga innalzato un sepolcro anche se, a suo avviso, questo sarà di poca consolazione agli eruditi :

Satis tamen credibile est quoniam in conspectu eruditorum parvi momenti erit, cum sepulti virtutes, non ornamenta cadaverum prospectentur a talibus, quibus ipse se sole clariorem hactenus multis in voluminibus fecit; verum ignaris erit monumentum. Horum enim libri sculpture sunt atque picture, et insuper causa perscunctandi quisnam tam grandis in eo iaceat homo, que illius merita, qui splendor; et dum responsum talibus dabitur procul dubio ampliabitur aliquantulum prestantissimi senis gloria.

[Tuttavia è abbastanza credibile che al cospetto degli eruditi sarà di piccolo momento, ché le virtù del sepolto, non gli ornamenti dei cadaveri, sono riguardati da loro, presso i quali fece sé finora più chiaro dello stesso sole con molti volumi. Ma sarà d'ammonimento agli ignoranti, in quanto i libri di costoro sono le sculture e le pitture, e causa oltre a ciò di ricercare qual mai grand'uomo giaccia in esso, quali i suoi meriti, quale la sua gloria; e mentre si darà risposta a costoro, senza dubbio alquanto si allargherà la gloria del valentissimo vecchio].

(*Epistola XXIV 21-22*)²⁷

La *deceptio* del « visivo senso degli uomini », che è motivo di lode, e il diletto degli occhi degli ignoranti, che è invece ragione di biasimo, permea la novella VI 5 di cui Giotto è protagonista, e non è casuale che anche Petrarca si fosse espresso negli stessi termini quando nel suo

²⁷ Giovanni BOCCACCIO, *Epistole*, G. Auzzas (ed.), *Boccaccio. Tutte le opere*, V. Branca (ed.), vol. V, t. 1, Milano, Mondadori, 1992.

Testamento, a proposito di una tavola del pittore raffigurante una Madonna che destinerà a Francesco il Vecchio di Carrara²⁸, afferma che la sua bellezza *ignorantes non intelligunt* e che, invece, i *magistri artis* profondamente ammirano, ribadendo dunque che gli ignoranti leggono le immagini solo per il piacere degli occhi, mentre i saggi vanno oltre le false apparenze e vedono con gli occhi della mente. Per M. Baxandall, che un grande poeta come Petrarca valuti l'opera di un grande pittore come Giotto rappresenta un'assoluta novità nel Trecento, ma anche Boccaccio si presenta nei panni del critico d'arte nell'*Amorosa visione*, avvalorando la tesi dello studioso inglese che gli umanisti come Petrarca « aimed at re-establishing the institution of art criticism as they went along »²⁹.

Sia Boccaccio che Petrarca respiravano l'atmosfera dell'ambiente culturale di un Trecento in cui l'accusa di ignoranza si rivolge a quanti « si lasciano conquistare da una bellezza materializzata di colori splendidi e fonte di godimento tutto sensibile al quale rimane estraneo l'intelletto »³⁰, mostrandosi incapaci di andare oltre le immagini e di avvicinarsi alle sculture e alla pittura considerandole veritiere come lo sono i libri. È proprio qui, legato al *topos* della *deceptio* e alla duplice reazione che essa provoca sui "savi" e sugli ignoranti che si rivela la natura del confronto tra Boccaccio e il "suo" Giotto, non tanto perché essa coinvolge la contrapposizione del piacere degli occhi a quello dell'intelletto, quanto per la riflessione sulle modalità del vedere che è al cuore di questa ricerca.

Il procedimento di disegnare con le parole si vede nelle scene che si animano e cedono il posto ai lamenti appassionati delle eroine amanti. Amori avventurosi e tragici, fughe o forzati viaggi in mare. Per esempio, lo spavento di Europa è in quell'accenno al mare « ondoso » (XVI 59), che sembra da solo dar voce a tutta la sua tragedia, o alle « nitide onde piegate in giro e dietro ad Aretusa » in XXV 1-2.

La trasposizione dalla parola alla figura mira a fissare l'attenzione non tanto sull'azione quanto sulla resa psicologica ed espressiva, al fine di caratterizzare il dramma dell'uomo protagonista dell'azione, come se volesse concentrare e riassumere il significato di una storia nella fisionomia e nell'espressione dei personaggi, come ebbe a dire V. Branca circa gli abbozzi e i disegni di Boccaccio dopo il 1370, proprio alla maniera di Giotto. Si prenda l'affresco *Il compianto sul Cristo morto*

²⁸ Si veda il bel saggio di Anne DUNLOP, « On Petrarch and Giotto Allegory, painting and Petrarch », *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 24 : 1, 2008, p. 77-91 e quello di Bernhard HUSS, « Petrarca, Giotto e le illustrazioni ai "Trionfi" tra testi e immagine », in *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, A. Torre (dir.), Pisa, Maria Pacini Fazzi Editore, 2019, p. 21-38.

²⁹ Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, cit., p. 50.

³⁰ Ruggiero STEFANELLI, *Boccaccio e la poesia*, Napoli, Loffredo Editore, 1976, p. 86.



Giotto, *Il compianto sul Cristo morto*, 1306, Cappella degli Scrovegni, Padova

Un grande silenzio avvolge il dolore per il Cristo morto. Eppure, quello umano delle donne e degli apostoli sembra essere tutt'uno con quello divino degli angeli grazie a una gestualità individuale e unica pur nella dimensione di umana universalità del dolore. Giovanni con le braccia allargate in segno di profonda disperazione. La Madonna che abbraccia Cristo con il dolore della madre che non vuol lasciare il figlio. La Maddalena che sostiene i piedi martoriati dai chiodi. Così nell'*Amorosa visione* Boccaccio, disegnando con le parole, conferisce la stessa dinamicità commovente ai personaggi che ha dipinto sulle pareti del castello, in un'osmosi tra immagine e parola meravigliosamente orchestrata dal poeta-pittore. Nell'affresco, ogni angelo ha una posa diversa (si veda quello con le mani nei capelli), e questa straordinaria unicità conferisce narrativa dinamica al movimento silenzioso. Sembra di sentire quella disperazione, quel pianto, quei lamenti ai quali Boccaccio per le sue figure storiche, letterarie e mitologiche dà una forma, e una voce.

La voce di Isifile e il silenzio di Giasone

A proposito di voci, c'è da dire che il silenzio regna nel castello e viene interrotto solo dalla Guida, eppure si sente parlare tanto nel poema. Quando lo sguardo del *viator* si posa sui personaggi affrescati, a questi viene restituita la voce. Personaggi storici o mitologici vengono colti a parlare tra sé e sé, o a interagire idealmente con un altro mentre rivedono in un flashback il loro passato e riesaminano il loro agire, tra i "se" (cosa avrebbero fatto diversa-

mente ora, come nel caso di Narciso), e i “ma” di chi risulta ancora bloccato nella vicenda che ne ha caratterizzato l’esistenza.

Così Boccaccio, attraverso la fantasia poetica, dà voce a una serie di personaggi monologanti, in una sorta di flusso di coscienza *ante-litteram* che costituisce una tecnica narrativa che ci interessa particolarmente qui in quanto costituisce una verbalità silenziosa, discorso diretto a sé stessi o ad altri. Si prenda Bibli che « molto pietosamente a lui ne andava / dietro parlando, si come pareva / negli atti suo’ e così dicer mostrava » (XXV 16-18). Un dire che si mostra attraverso gli atti, i gesti raffigurati dal pittore.

Non stupisce tanto che, nel poema, Bibli segua sospirando suo fratello, quanto che Boccaccio dipinga e dia voce a un personaggio solitamente silenzioso : Isifile.

Nell’*Amorosa Visione*, il poeta la “dipingere” e la riconosce subito, a differenza di Dante (*Inf.* XVIII 88-96). « Isifile dolente affigurai » (*AVIX* 24), scrive, quasi a siglare il coinvolgimento diretto con questo personaggio che ritorna in tutte le sue opere³¹. E senza mai ripetersi. Isifile è personaggio silenzioso, una figura emotiva e dolente che si esprime « con lagrime e sospiri », lamentando, sulla scia di Dante e Ovidio, l’abbandono di Giasone (*Heroides* VI e XII e *Inf.* XVIII 94). Ma nell’*Amorosa visione* (XXI 19-51) Boccaccio le restituisce la voce a lei dovuta attraverso un lungo monologo, uno dei più lunghi del poema insieme a quello di Bibli nel canto XXV.

Raramente Isifile viene rappresentata sola, perché non è la solitudine in quanto tale a costituire il dramma di questo personaggio, il cui destino è legato a Giasone che l’aveva abbandonata quando era incinta. Nell’*Amorosa visione* il poeta-pittore le affida il ruolo di protagonista, ridando la voce prima negata a una donna la cui esistenza sembra legata a quella degli altri : il padre, Giasone, i loro due figli. Isifile finalmente parla e ci dice che ciò che l’ha addolorata profondamente non è l’abbandono, ma l’infedeltà di Giasone verso colei che, nonostante il divieto per gli uomini – banditi dall’isola di Lemno –, gli aveva offerto una generosa ospitalità, il che rende tanto più immeritato e più ingrato lo « sprezzando assente » (XXI 35) argonauta.

Nel poema, Boccaccio ritrae quest’ultimo in mezzo a tre giovinette : Isifile, Medea e Creusa, dato che « di ciascuna fé di lui ’l desire » (XXI 15), e per ben due volte ne ribadisce il silenzio : « Non rispondea Giansone » a Isifile (XXI 52) e anche in seguito, dopo il monologo di Medea, si legge che « non rispondeva a nulla di costoro / quivi Gianson » (XXII 1-2), lui che Dante aveva posto in inferno tra gli adulatori, proprio per aver sedotto e ingannato prima la giovinetta Isifile, « con segni e parole ornate » (*Inf.* XVIII 91), e poi Medea. Boccaccio, nel dare a Isifile la voce a lei dovuta, la fa uscire dal silenzio.

Quante cose dicono le reticenze, quei mezzi silenzi, quelle cose taciute ma rese visibili o intuibili dal silenzio! Medea per esempio, « crudele e dispietata » (IX 26), e « negli atti dispettosa » (XXI 53), la prima volta la incontriamo dipinta insieme a Isifile quando « con voce ancora pareva dicer » di essersi innamorata troppo in fretta (addirittura « presto vinta da amore » nella red. B), di Giasone (*AV*, IX 25- 30).

Grazie a un altro lungo monologo affidato a Medea (XXI 55-88), Boccaccio, diversamente da Dante e da Ovidio – i quali ritraggono Medea e Isifile come vittime di Giasone –,

³¹ Si veda Roberta MOROSINI, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2020.

concede uno spazio narrativo alla regina della Colchide affinché possa assumersi in prima persona tutte le responsabilità del suo destino, quando rivolgendosi direttamente a Giasone, come Isifile prima di lei, la vediamo elencare tutti i crimini compiuti verso la sua famiglia e quella di Giasone, al quale fa comunque un'accurata richiesta di tornare con lei : « Adunque a me, giusto è, ti rimarita ».

Un altro personaggio notoriamente silenzioso, perché la sua vicenda si riassume nella vista, è Narciso, che viene presentato come « talora seco se stesso crucciarsi » (XX 60), in un monologo breve :

Oimè, dicendo, oimè, avrò mai riposo
se la gran copia, ch'io ho *di me stesso*,
di me stesso m'ha fatto bisognoso?
(AV, XX 61-63. Corsivo nostro)

Pochi versi costituiscono questo monologo che permette a Narciso di uscire dal silenzio, mostrando un'inedita consapevolezza della natura del suo errore : Boccaccio non si sofferma sulle conseguenze del suo agire, ma sulla sua genesi, ovvero il suo eccessivo desiderio di avere ciò di cui era provvisto in abbondanza : la sua esteriorità che lo ha portato a voler possedere quell'immagine riflessa. Se nel *Teseida* (VI 61) e nelle *Genealogie* (VII LIX), Boccaccio lo ritrae intento a guardare la sua immagine, che prima non aveva mai ravvisato (« et viso ydolo suo, quod ante non viderat », VII LIX, 2), e a confonderla, nel *Teseida*, con il volto di una donna e, nelle *Genealogie*, con quello di una ninfa, nell'*Amorosa Visione* Boccaccio coglie l'essenza del dramma di Narciso, come solo Caravaggio saprà fare in seguito, quando rappresenta il giovane che si specchia e l'acqua che rimanda il riflesso di un invecchiato sé. Tiresia, l'indovino cieco, aveva difatti profetizzato a Liriope che suo figlio sarebbe vissuto a lungo e bene, a patto che non avesse mai conosciuto sé stesso.



Caravaggio, *Narciso*, 1597-1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

“Fantasiando” si cerchi : Narciso, Eco e Boccaccio, ovvero la poesia che vince il silenzio

Finalmente Boccaccio poeta-pittore realizza nell'*Amorosa Visione* il sogno espresso esplicitamente nella Conclusione del *Decameron*, quando chiede che alla sua penna venga concessa la stessa libertà che ha il pennello del pittore (« alla mia penna non dee essere meno d'autorità conceduta che sia al pennello del dipintore », X *Concl.* 6)³². Il poeta è anche spettatore che « vede » e dà voce per mezzo della *fantasia*, ai silenzi di quelle immagini. Nel canto II ricordiamo che aveva detto alla Guida

Donna, molto mi contenti
col ver parlar che tua bocca produce,
*E più m'accertan le cose parventi,
guardando quelle.*
(AV, II 70-72. Corsivo nostro)

Vedere, « veder vero » (XXX 55), è dunque parte del percorso di conoscenza che il poeta compie attraverso il viaggio. Mirare quelle immagini produce « pensieri nuovi » :

Non senza molta ammirazion mirando
m'andava riguardando quella gente,
fra me di lor pensier nuovi [di lei] recando.
(AV, XII 1-3)

Non a caso il racconto di quelle storie è determinato dalla vista : *recitare* (red. A) o *raccontare* (red. B) fa rima con *mirare* :

Volend'io poner fine <i>al recitare</i> ch'a tutto dir troppo lungo saria, indi ritrassi gli occhi dal mirare ; a quella donna allor mia guida pia, che dentro alla gran porta principale <i>col suo dolce parlar mi mise pria,</i>	(red. B <i>al raccontare</i>)
Lei mirando, le dissi : – Oh quanto vale –, <i>dicendo, - aver vedute queste cose</i> <i>che diciavate c'eran tanto male</i>	(red. B <i>aver vedute queste varie cose</i>) (red. B <i>piene di gran male!</i>)
Or come si porria più valorose, che sieno queste, mai per nullo avere o pensare o udir più meravigliose? – Rispose allor colei : - <i>Parte vedere</i> <i>quel ben che tu cercavi qui dipinto</i> <i>ché son cose fallaci e fuor di vere?</i>	
E' mi par pur <i>che tal vista sospinto</i> <i>t'abbia in falsa opinion la mente,</i> ed ogni altro dovuto ne sia <i>stinto.</i>	(red. B <i>istinto</i>)

³² Su Boccaccio pittore, si veda Martina MAZZETTI, « Boccaccio disegnatore. Per un'idea di arte mobile », *Letteratura e arte*, 10, 2012, p. 9-37; A. VOLPE, « Boccaccio illustratore e illustrato », *Intersezioni*, 2, 2011, p. 287-300. V. anche « Il narrar boccacciano per immagini », *Boccaccio visualizzato. Narrar per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, V. Branca (dir.), Torino, Einaudi, 1999, p. 363-364.

Adunque torna in te debitamente :
ricorditi che morte col dubioso
colpo già vinse tutta questa gente.
[...]

Or dunque *fa che più non istien fissi
gli occhi a cotal piacer : ché se tu bene
quel ch'egli è con dritto occhio scoprissi,*
aperto ti saria che 'n gravi pene
vive e dimore chiunque ha speranza
non saviamente, e a cotai cose tene.

Tu *t'abagli* te stesso in *falsa erranza* (red. B *in tanta erranza*)
con falso immaginar, per le presenti
cose che son di *famosa mostranza*.
(AV, XXX 19-20; 34-42. Corsivo nostro)

Le scene d'amore, il viaggio per « vedere » con « dritto occhio » la galleria di amanti dell'antichità, permettono di comprendere che l'amore, in fondo, è per Boccaccio un mezzo di conoscenza e una forza che dà vita alla voce poetica. Nella conquista del proprio sé stesso, come in quella della propria donna e del suo proprio amore, la poesia dovrà risalire alla sua sorgente primigenia, cioè all'amore, come Orfeo torna alla sua Euridice. In questo senso la "Visione amorosa" è un *Buildingsroman*, un romanzo che ripercorre le tappe della formazione del suo autore, disegnatore della parola e poeta dell'immagine che « fantasiando » (*meditari secum cogitare*), e esprimendosi con il linguaggio della poesia dà voce ai personaggi raffigurati :

Io stetti molto a lei *mirar* sospeso
per guardar s'io l'udissi nominare
o i' 'l vedessi scritto brieve o steso.
Lì nol vidi né 'l seppi *immaginare*,
avvegna che, com'io dirò appresso,
in altra parte poi la vidi stare
dond'io il seppi, e lì il dico espresso :
però chi quello ha voglia di sapere
fantasiando giù cerchi per esso.
(AV, XVI 40-48)

« Oh quanto vale aver veduto queste varie cose », esclama il pellegrino narratore e amante (AVXXX 7) che si convince a metà viaggio di voler tornar indietro e passare per la via più stretta prima evitata. Per trarre il pellegrino « fuor d'errore », sottraendolo alla caducità dei beni e trionfi mondani e a un amore solo « utile », bisogna che egli abbia il desiderio di conoscere, imparando a guardare, come fanno i saggi e i poeti che, come invita Cavalcanti in *Dec.* VI 9, approfondiscono con gli occhi dell'intelletto e non si fermano alle apparenze, come fa invece Narciso, il cui epilogo tragico diventa per Boccaccio funzionale alla difesa della poesia che sola garantisce la fama che dura nel tempo e per questo vince il silenzio della morte. Nelle *Genealogie* dunque, fedele alla tradizione, Boccaccio pone Narciso insieme a Eco, la ninfa perdutoamente innamorata del giovane e il cui destino viene assimilato dal poeta ai rumori vani e transeunti della storia. Di loro non resterà traccia, perché portata via dall'acqua in cui si specchia Narciso, e dal vento in cui si sperde la voce di Eco. Quest'ultima è l'immagine

emblematica del silenzio, lei che Giunone aveva punito privandola dell'uso della parola e condannandola a dover ripetere solo le ultime parole che le venivano rivolte o che udiva.

Nam per Echo, que nil dicit nisi post dictum, famam ego intelligo, que unumquenque mortali-um diligit, tanquam rem per quam consistit. Hanc multi fugiunt et parvi pendunt, et in aquis, id est in mundanis deliciis, non aliter quam aqua labilibus, se ipsos, id est suam gloriam, intuentur et adeo a suis voluptatibus capiuntur, ut spreta fama post paululum, tamquam non fuissent, moriuntur; et si forsam aliquid nominis superest, in florem vertitur, qui mane purpureus et splendens est, sero autem languidus factus marcescit, et in nichilum solvitur. Sic et huius modi ad sepulcrum usque aliquid videntur habere fulgoris, sepulcro autem clauso evanescit, et in oblivio-neme perditur una cum nomine.

[Nell'eco, che nulla dice se non ripetendo ciò che si è detto, io intendo la fama, che ama ogni mortale, come quello per cui dura nel tempo. Molti la fuggono e la disprezzano nelle acque, cioè nelle mondane delizie, scorrevoli come l'acqua, vedono se stessi, cioè la loro gloria; e son talmente prestati dai propri piaceri, che, disprezzando la fama, dopo poco muoiono, come se non fossero vissuti; e se pur qualche nome ne rimane, si muta in fiore, che al mattino è purpureo e splendido, ma alla sera, illanguidito, marcisce e si resolve in nulla. Così anche questi tali fino alla morte sembrano avere qualche splendore, che però alla chiusura del sepolcro, svanisce, e insieme col nome, si perde nell'oblio³³].

Boccaccio, pittore della poesia e poeta della pittura dipinge i silenzi di un mondo popolato da personaggi la cui voce vivrà nei suoi versi in eterno, e in eterno attraverso la poesia, il suo nome Giovanni Boccaccio da Certaldo risuonerà nel silenzio imposto dalla morte fisica. Come ricorda a Fortuna, che lo deride apertamente per aver prestato la sua debole penna alla stesura di un'opera così inutile e frivola qual è il *De casibus*, il poeta spiega che si è apprestato a scriverla per non far tacere per sempre la sua voce quando verrà rinchiuso in una bara, perché questo significherebbe essere vissuto solo per riempire lo stomaco, come fanno le bestie :

Verum ne dum et ego ipse dissolvam, nomen meum sepulcro una cum corpore detur et ferarum ritu, que solum ventri deserviunt, vixisse videar, qualiscunque sit, laborem hunc volens assumpsi. [...] Sed cum te moto turbine a facie terre cuncta posse surripere noverim, queso supplex ut tua gratia ceptum secundetur opus et quod obscurum presentibus nomen meum est tuo illustratum fulgore clarum apud posteros habeatur.

[E pure ho spontaneamente intrapreso questa fatica, **qualunque** essa sia, per non esser dissolto nel nulla e perché il mio nome non sia rinchiuso, insieme con il corpo, nella tomba; e solo perché non sembri che io sia vissuto come le bestie, che solo servono al ventre. [...] Ma sapendo che tu con un piccolo movimento puoi tutto far sparire dalla faccia della terra, io ti chiedo supplice che il tuo favore asseondi la mia opera intrapresa e faccia sì che il mio nome, oscuro ai contemporanei, sia reso chiaro presso i posteri, illuminato dal tuo splendore].
(*De casibus*, VI 1 2-3³⁴)

³³ Giovanni BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (ed.), *Boccaccio. Tutte le opere*, V. Branca (ed.), Milano, Mondadori, 1998, vol 5, t. 1.

³⁴ Giovanni BOCCACCIO, *De casibus virorum illustrium*, P. G. Ricci e V. Zaccaria (ed.), *Boccaccio. Tutte le opere*, V. Branca (ed.), Milano, Mondadori, 1983, vol. 9.

Con i suoi versi, il nome di Giovanni Boccaccio da Certaldo verrà annoverato fra i nomi illustri degli antichi (VI, I 19) : è la fama del poeta, il disegnatore della parola che vince il silenzio.